

Gérard Bessette, *Une littérature en ébullition*, Montréal,
Éditions du Jour, 1968, 320 p.

Roch Carrier

Volume 4, numéro 4, 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036354ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036354ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Carrier, R. (1968). Compte rendu de [Gérard Bessette, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 320 p.] *Études françaises*, 4(4), 437–439. <https://doi.org/10.7202/036354ar>

GÉRARD BESSETTE, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 320 p.

Il faut accueillir avec intérêt ce recueil d'articles d'un écrivain qui, par ses études littéraires, par ses analyses et par ses romans chaque fois plus ambitieux, explore l'univers de la création littéraire, selon un itinéraire très personnel.

En quelques pages, qui commencent le livre, Gérard Bessette découvre et suit la ligne de vie des poèmes d'Anne Hébert. Avec un sens de la synthèse très efficace, il nous montre le poète obsédé par la dislocation qu'il définit ainsi: « scission entre la conscience et le corps d'une part; de l'autre, dislocation du corps lui-même » (p. 16). Pour opérer cette dislocation violente, un bourreau indéfini, et le Poète victime, semblent former un couple indissoluble, avec des rôles interchangeables. À la fin du *Tombeau des rois*, cette complicité se dénoue. C'est le début d'une phase d'évolution qui mène Anne Hébert à se révolter contre son passé et à assumer, dans *Mystère de la parole*, son corps, sa vie instinctive, en essayant d'élucider dans sa conscience le mystère du bourreau qui serait, n'ose affirmer Bessette, une fixation maternelle ou une éducation janséniste.

Puis, par la méthode psychanalytique, Bessette se propose d'étudier le thème de la femme idéale dans l'œuvre de Nelligan.

Chez Nelligan, la femme, ange ou démon, ange, presque toujours, n'est jamais humaine. Elle est une inspiratrice neutre. Ses traits sont ceux qu'il prête à sa mère. Le couple mère-religion s'impose. Le poète fait rarement allusion à l'amour charnel qui offenserait mère et religion. Des images d'objets creux, berceau ou cercueil, toujours associées à la pensée de sa mère expriment ce désir de retourner au sein maternel.

Le plus grand ennemi de Nelligan est son père. Le poète fait le souhait invoué qu'il disparaisse. Anglophone, fonctionnaire appliqué, matérialiste, David Nelligan était pour son fils l'image de la vie inacceptable et celle de la domination; tandis que sa mère, musicienne, représentait l'idéal, l'art. Ce serait le microcosme de la situation politique et linguistique des Canadiens français.

La partie la plus intéressante de cette étude me semble être l'analyse du *Château en Espagne*. Bessette nous y fait lire « l'obsédante poussée de sexualité » (p. 58) qui ronge Nelligan. Cette constatation le conduit à nous proposer une interprétation intéressante du *Vaisseau d'or*. La mer signifiant la femme, la Cyprine d'amour symbolisant la sexualité avide de Nelligan, le poète confesserait ici une expérience charnelle (p. 59) partagée; par cet acte, l'adolescent comprend qu'il a souillé l'amour de sa mère, qu'il a offensé la religion; étouffé de dégoût, rempli de haine envers lui-même, il n'a de salut que de s'abandonner au gouffre du rêve.

De son article sur *Séraphin*, nous nous contenterons de citer ces lignes qui le résumant et en donnent les prolongements: « Auparavant, ce personnage me paraissait manquer d'unité. D'un côté je voyais l'avare; de l'autre, le luxurieux. Entre les deux, ou plutôt entre les deux aspects, je ne sentais pas le rapport, les liens. [...] J'ai changé de sentiment. Une fois que j'eus saisi, senti que Séraphin (à cause de son arriération affective, de sa fixation maternelle, laitière, etc., etc.) était avare précisément parce que sa sensualité, son érotisme lui faisaient peur, parce qu'il lui fallait les refouler, l'impression de scission s'est évanouie. » (p. 103).

Gérard Bessette consacre la plus longue partie de son ouvrage (115 pages) à Yves Thériault. Il révèle une intrigue commune qui s'appliquerait à tous les romans de Thériault: « 1) Un(e) Enfant offense (fait mourir) un Parent (du même sexe) par lequel il se sent lésé (privé de son droit à l'amour); 2) En retour, l'Enfant subit une épreuve (un châtement mutilatoire) » (p. 124). Bessette nous apprend que les romans *Aaron* et *Agaguk* « qui comptent parmi les meilleurs écrits chez nous, racontent le triomphe de l'Enfant. Les autres, dans lesquels l'Enfant est défait, sont moins réussis que ces deux-là » (p. 125).

De roman en roman, Bessette traque les traumas de naissance, les complexes qui en découlent, les fantasmes intra-utérins, les fantasmes de retour au sein maternel, il dénonce les tabous, montre la prolifération des symboles sexuels, citant Beaudoin, *le Manuel alphabétique de psychiatrie*, Mélanie Klein, Freud, Piéron, Marie Bonaparte, Otto Rank, Mauron: il veut convaincre à tout prix. Parfois, je doute. Thériault écrit: « [Agaguk] glissa le bras sous la portière de peau..., à l'entrée de la hutte de Ramook. Sa main tâta, trouva le bidon de Kérosène. Il retira le bidon... » Bessette interprète ces lignes: « Il faudrait être aveugle pour ne pas voir que, fantasmatiquement, Agaguk sort les organes du père de la tente (vagin) maternelle. » (p. 62). Admettons que je ne sois que myope!

Dans la dernière partie du livre, consacrée à Gabrielle Roy, l'auteur n'utilise guère son appareil d'analyse psychanalytique. Il parle de la romancière avec une sympathie chaude et lucide. Il constate d'abord qu'elle est incapable de créer un « protagoniste masculin qui soit à la fois complexe, dynamique, et pleinement incarné » (p. 225). Malgré cette déficience, Gabrielle Roy sait inventer la vie. Contrairement à la tradition romanesque canadienne-française où les héros n'ont pas la « conscience cinesthésique » (p. 259), ne se sentent pas vivre, sont vus de l'extérieur et montrés comme tels par les romanciers, les personnages de Gabrielle Roy vivent. Gabrielle Roy n'a pas innové dans la technique romanesque, mais « la distance parcourue dans le « traitement des corps » n'en reste pas moins énorme entre, mettons, *Jean Rivard* et *Bonheur d'occasion* » (p. 267). L'auteur n'intervient pas dans la conscience, qu'a le personnage, de son milieu mais il « laisse son personnage effectuer son osmose avec le non-moi » (p. 273).

La méthode historique permet ensuite à Bessette d'établir certains liens possibles entre les personnages de Gabrielle Roy et sa biographie. Il reproduit, enfin, une entrevue où l'on voit M^{me} Roy moins habile que lui à découvrir le sens de ses symboles.

Mauron a défini ainsi la psychocritique: « [elle] se propose de déceler et d'étudier dans les textes les relations qui n'ont probablement pas été pensées et voulues de façon consciente par l'auteur. La personnalité inconsciente de ce dernier y est donc considérée, mais seulement comme source de création littéraire » (*Psychocritique du genre comique*). Gérard Bessette ne considère pas autrement sa méthode d'analyse psychanalytique, sans cesse préoccupée d'unir, en un rapport neuf, fond et forme.

Plusieurs fois, il propose trop facilement la clef des portes mystérieuses. Nul doute cependant qu'il nous ouvre des horizons souterrains que nul ne peut refuser de voir.

R. C.

JACQUES BRAULT, *Alain Grandbois*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1968, 192 p.

Alain Grandbois est le deuxième poète québécois (après Saint-Denys Garneau) à joindre la très large collection « Poètes d'aujourd'hui ». Nulle voix d'ici n'est plus apte à se faire entendre de tous. Non qu'il soit moins « québécois » que d'autres. Il l'est plus courageusement, lui qui élève le murmure des aphasiques, des enfants séniles, à la force de la parole libre. C'est profondément, parce que son œuvre n'a pas valeur d'échange, parce qu'il n'a pas lui-même de statut social (Octavio Paz), parce qu'il ne peut écrire sans contrecarrer le langage comme instrument de communication et le reconduire à sa source (p. 63), que le poète est un révolutionnaire. Grandbois quitte sa terre, en 1920, non pour la fuir mais pour la créer. Départ, retour : à ces deux pôles, la destinée de Grandbois — vivre, voyager, écrire — est solidement ancrée. Cette « secrète blessure » qu'il laissait ici en même temps qu'il l'emportait, c'était la femme, fiancée-mère (p. 53), figure d'une double promesse, « et c'était nous, à l'image de la terre honnie, adorée, qui s'appelle Québec » (p. 11).

Le long voyage de Grandbois, plus proche de l'entreprise d'Orphée que de celle de Jason, commence bien avant son embarquement, à l'île Claire du domaine familial, à la « grande aventure » des lectures, entre autres celle de Dostoïevsky : « Cet espoir insensé, ces naufrages inouïs, ces élans du cœur et de l'instinct portés aux frontières de la folie, je les vivais dans un délire à la fois joyeux et désespéré », écrit-il (cité p. 19). Frontières, naufrages : Grandbois explore déjà un espace intérieur que la mer, les grandes capitales et les déserts ne feront que traduire et creuser. De retour au pays à la veille de la guerre, le poète poursuit son exploration : « il s'enfonce en lui-même, éternel voyageur et ramenant tout l'espace parcouru à la dimension du temps vécu » (p. 26).

Jacques Brault, qui connaît aussi bien l'homme que l'écrivain, s'arrête chez Grandbois au seuil de la « demeure interdite », des « souffrances physiques et morales qui le rongent depuis longtemps » (p. 26). La seule confidence qu'il rapporte (p. 14) en est une qui ruine toutes les confidences. Si le poème sur la mort de sa mère est resté inachevé et inédit, *Poème* est là qui nous parle de ce « fantôme géniteur de l'imaginaire poétique » (p. 17). Brault renverse d'ailleurs certaines perspectives reçues. Pour lui, ce ne sont pas les ouvrages de prose de Grandbois qui préparent au choc de sa poésie, c'est la cosmogonie des poèmes qui éclaire les figures de Joliet et de Marco Polo. Il cite (p. 48) des extraits d'*Avant le chaos* où la prose involontairement cède à l'irruption d'un langage poétique. Non que cette prose soit ce qu'on appelle une « prose d'art », mais le bonheur de *dire* y

devient tout à coup égal à celui de la poésie. La prose de Grandbois n'en demeure pas moins « horizontale », même lorsqu'il cherche à y « repêcher [ses] propres jours ». Sa poésie, elle, se situe sur un axe vertical. Elle perce l'enveloppe des choses. Le monde ne s'élargit plus, il monte et il descend :

*Et ce tendre gouffre
Au regard d'astre*

Toute odyssee est d'abord temporelle. C'est le temps, « chemin perdu du passé », tout entier passé et perdu, qu'étudie avant tout Jacques Brault dans l'œuvre de Grandbois, dans le « halètement » du récit, dans le « ressac » ou la « syncope verbale » du poème. Et ici le poète est philosophe : « La perpétuelle cessation d'être pose le problème fondamental de toute pensée créatrice : celui de l'Un et du Multiple » (p. 34 ; cf. p. 49). Si le temps biologique est irréversible, il offre néanmoins une occasion de rachat. Le « diamant de l'instant » est taillé, assumé par la poésie, diamant qui bientôt se liquéfie, coule et meurt, laissant en Grandbois une trace de sang. Ce temps psychologique, conscient, devient une puissance médiatrice : extase et sursis avant le combat final, la négativité créatrice, la « grande délivrance du Jour » :